DIBUJAR, PROYECTAR (XXXV)

APRENDIZAJE ORIENTADO A PROYECTOS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-63

DIBUJAR, PROYECTAR (XXXV)

APRENDIZAJE ORIENTADO A PROYECTOS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-63

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (XXXV)
Aprendizaje orientado a proyectos

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 341.01 / 5-34-63
ISBN-13: 978-84-9728-382-3
Depósito Legal: M-46490-2011

Dibujar, proyectar XXXV
Aprendizaje Orientado a Proyectos

1. POL (24-06-08)

El “aprendizaje orientado a proyectos” (POL) es el taller de “Educación para la ciudadanía”, algo así como un juego colectivo que intenta “inventar” futuros tolerantes genéricos donde quepa la vida democrática y la ilusión de un futuro sostenible.

2. Los arquitectos (25-08-06)

Un arquitecto es un miniaturista.
Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.
Esto es el realismo intelectual.
*
El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos “a la mano” con obstáculos que van a “forzar” la vida de los personajes fantaseados.
Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueron inenjuiciables.
*
Los mundos de las artes son “extrañantes” y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables.

3. Espacio de proyectar (2) El círculo dialógico (1) (27-06-08)

Escritos 15/16.
Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
Homenaje a Bajtin y Lotman.
Bajtin: polifonía, exotopia, cronotopo, carnavalización, dialogismo, bisocialidad.
Arquitectonia: creación de una visión ética-estética del mundo articulado inextricablemente a un modo de actuar en una existencia sin coartadas.
*
Mijail (Bajtin y la estética de la historia soviética).

-Carnavalización de la conciencia. (destacamiento):
Exteriorización de la diacrónia de la historia como espectáculo-vergüenza de los instintos, deseos y utopías anteriores.
Yo mismo resulto ser parte de lo que me aparto. Me coloco “desde fuera”.
La situación que contemplo no tiene justificación en si. (Muerte de la metafísica y del sujeto). Risa.
Estética de la historia.
Formalismo de un arte absoluto, obra de arte puro contrapuesta a la vida (estética material con coherencia nihilista).
Metafísica sensitivo-política de la creación histórica.
La estética material es una transferencia del mito cristiano a una situación atea; se sustituye: invención por descubrimiento
hacer la cosa por creación
arte y vida se mezclan
autor y héroe también.
La vida se convierte en una clase de obra de arte. Vida como material para moldear la forma.
El héroe de la vida líquida al autor de la obra. Y la vida se disuelve en devenir del mundo primordial que patentiza la creciente corporeidad colectiva.
La estética material niega las idealizaciones de la razón humanista y las da la vuelta.
Lo dionisiaco moderno...
Bajtin critica la estética del “einfuhlung” (del héroe sin autor).
pág 20.
Estética del “epos” de la mitología de la totalidad colectiva.
La teoría de la novela es filosofía de la cultura popular, de la vida y de la ambigüedad carnavalesca.

Construcción, cosificación (obrar).
Discurso insignificante.
Mito – forma absoluta de la cosmovisión.
Colectivización de la vida y el alma.
El pueblo entero se convertirá en artista al escuchar la música de la revolución y el nuevo arte será el camino para hacer realidad este sueño (constructivismo, dialogismo y cultura de la vida).

Yo creativo.- autoafirmación negativa y apofánica hacía la autoexpresión.
- Nosotros, mesiánico, vecindario desde la consiencia de clase al yo.
Si yo formo parte de la comunión en lo general, ideal y absoluto, yo soy eso general, ello es mío. Esto me da derecho a distanciar todo aquello que no es yo, a liquidar lo otro.
Ética del nihilismo.
*
Ponzio. Alteridad y origen de la obra.

La obra se transforma en estéticamente válida por su alteridad, su irreductibilidad al sujeto que la ha producido (y este origen es lo esencial en ella).
¿Qué expresa la obra?
Doble movimiento cognoscitivo
El implicado en la realización (?).
Lévinas:
“Ahí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro habla. Así, la obra, más real que la realidad, constata la dignidad de la imaginación artística que se comporta como saber absoluto. A pesar de estar desacreditado como canon estético el realismo conserva todo su prestigio...”.
El conocimiento de la obra está siempre recubierto por lo extra-artístico (realidad a la que representa o alude). Esta postura reafirma la superioridad de lo extra-artístico.
“La crítica se sustituye con el arte. Decir claramente lo que dice oscuramente Mallarmé es desvelar la vacuidad de Mallarmé (contra su arte). El crítico es el que aún tiene algo que decir cuando ya se ha dicho todo”.
Es legítimo preguntarse si el artista habla en serio.
La comprensión del arte lleva a considerar la obra como expresión de lo inefable o como misterio desvelado.
Bajtin: la obra artística no depende de la expresión y no se funda en el conocimiento.
Un escritor no se presenta con la palabra propia. La palabra objetiva del autor es estéticamente improductiva.
En nombre del autor, el escrito no puede decir nada.
La obra es tal cuando el artista se hace invisible como sujeto que expresa (disfraz de silencio).
Crítica de la estética expresiva.
El “escrito estético”.
El conocimiento es un movimiento del yo, un complejo de operaciones que tienen como punto de partida el sujeto y que se concluyen con un retorno al sujeto mismo: un transcurso del mismo al mismo que se desarrolla de acuerdo a un proyecto que ve al yo como protagonista ya sea en las situaciones de éxito y de afirmación, o en aquellas de derrota y desilusión. La obra artística, por el contrario, tiene al otro al comienzo del movimiento de su producción. La posición que da origen no es la del yo sino la del otro, y respecto a su autor la obra se caracteriza como otra. Esta es transformada en estéticamente válida por su *alteridad,* su irreductibilidad al sujeto que la ha producido, por su autonomía, por su conclusión y su cierre que la desempeñan en cada proyecto recurrente en la economía del sujeto. La eximen de la historia unitaria de un yo, la convierten respecto a ésta última, como dice Bajtin en “trascendente” o “transgresiva”.
“El comportamiento valorativo hacia sí mismos es estéticamente del todo improductivo. Para mí mismo yo soy estéticamente irreal [...] En todas las formas estéticas, la fuerza organizadora es dada por la categoría del valor del otro, por la relación hacia el otro enriquecida por un excedente de observación, la conclusión transgresiva” (*idem*, pp. 193-194).
La obra artística participa del carácter de *obra*, según el sentido en el cual Lévinas entiende “obra”, es decir, como en *Le sens et l'oeuvre.*
una orientación que va libremente del yo al otro [...] La obra pensada radicalmente es un movimiento del yo que no regresa jamás al yo.

Apertura a la alteridad. La obra tiene un destino ajeno al sujeto que la ha creado.
Todas las obras buenas tienen algo de artístico... un indefinible destino extraño al curso de las cosas y que las coloca fuera del mundo.
Modo humano: modo en el que cualquier artefacto, más allá de la finalidad para la que ha sido construido y de la función a que debe de servir tiene un algo más, un excedente, una alteridad (vida propia).

Marx: el mundo humano es aquel en el cual la satisfacción de la necesidad acontece de manera mediata: entre la necesidad y su satisfacción se inserta el trabajo.
Se entiende el lenguaje verbal y no verbal como trabajo (acción) dirigido a la satisfacción de necesidades comunicativas y como productor de artefactos.
*
Humanismo de la alteridad.
Arte-responsabilidad.
El arte se dirige a la obra (para el otro) y "la obra permanece esencialmente desempeñada" (soledad esencial de la obra. Blanchot).
"Quien escribe se mantiene a parte... despedido... La soledad de la obra tiene como primer escenario esa ausencia de exigencia que no permite nunca declararla concluida, ni inconclusa".
"No tiene confirmación y está privada de uso".
"La fama la ilumina, esa existencia no tiene relación con ella, no la hace ni segura, ni real, ni la hace manifiesta".
"En el origen de la obra está su ausencia, su separación del autor, su alejamiento, su alteridad. La obra busca el propio origen exprimiendo su separación".
"El autor comprende que la obra no es la expresión de sus estados de ánimo. Si la obra pone al autor fuera del mundo es porque ella le extraña a él".
La extrañeidad es el origen de la obra.
"La obra toma su origen del arte, aparece como afirmación deficiente sin renegar de nada del mundo".
Mis sueños tienen para mi un interés único, me sugieren reflexiones sobre el poeta (Valery).
La poesía de Rilke es la teoría melódica del acto poético.
El poema es la profundidad sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño momento de la obra en que la obra misma se ha transformado en la búsqueda inquieta e infinita de su manantial. (Blanchot).
La responsabilidad del arte es responder del otro.
Arte y responsabilidad (Bajtin).

Si cuando un hombre está en el arte está fuera de la vida y viceversa ¿hay una ligazón entre arte y vida?.
La ligazón está en la responsabilidad.
El arte permite vivir el movimiento hacía el otro. El vivir mismo debe de tener en cuenta la apertura hacia la alteridad que ocurre en la obra y tender esto a convertirse en obra.
"La vida y el arte deben tener culpa la una por el otro".
La vida y el arte no son la misma cosa pero tienen que unificarse en mí en la unidad de la responsabilidad.
El arte por el arte es para Lévinas inmoral ya que coloca el arte sobre la realidad y lo desvincula de otras dependencias.
Inmoral porque libera al artista de sus deberes de hombre.
El arte está fuera de la visión de la realidad.
El realismo (Ejzenstein) no es la forma correcta de la percepción, sino la función de cierta forma de estructura social.
El realismo estético (Rossi-Landi) responde a las expectativas del público representante de la ideología dominante.
El desempeño del arte es un ir más acá metafísico del imperialismo ontológico (Lévinas. Totalidad e infinito). Metafísica que suprime la alteridad.
"La conciencia metafísica tiene por único objeto la experiencia cotidiana: este mundo, los otros, la historia humana, la verdad, la cultura. Pero más que tomarlos "bellos y hechos", como consecuencia sin premisas y como si fueran obvios, redescubre su extrañeidad fundamental para mí y el milagro de su aparición" (*Il metafisico nell'uomo*, en Merlaeau-Ponty, *Senso e non senso*, pp. 117-119).
La metafísica, en el sentido de Lévinas, está más acá del conocimiento y de la moral, como está más acá de la política y de la economía. Ésta indica la dimensión a la cual se refiere también Bajtin cuando habla de metalingüística y de metasemiótica, vale decir la dimensión dialógica sobre la cual se basa cada diálogo formal, cada sistema de signos, cada convención fijada en un determinado género de discurso.
Trascendencia, excedencia, inadecuación, extra limitación.

El Otro metafísicamente considerado no es 'otro' como el pan para comer, como el país en el que vivo, como el paisaje que contemplo, como a veces puedo aparecer yo mismo ante mis propios ojos: este 'Yo' Con estas realidades puedo nutrirme y en amplia medida satisfacerme como si me hubieran simplemente faltado. Es por este motivo que su alteridad se reabsorbe en mi identidad de pensante v de poseedor (Lévinas, *Totalitá e infinito*, p. 31).

En la relación de alteridad no relativa al yo, pero absoluta, el otro no está dado, no es objeto, no es conceptualmente representable, no es definible. Podemos por eso comprender por qué el ensayo de Lévinas de 1948, *La realtá e la sua sombra* —que ciertamente tiene presente esta relación con los otros (veasé p.190) dice que el procedimiento mas elemental del arte es el de sustituir al objeto y a su imagen

que se encuentra en contraposición al *concepto*. El concepto es el objeto en cuanto recogido, aterrado; y desde este punto de vista no hay distinción entre conocimiento y acción. La imagen neutraliza esta relación con lo real. El así dicho desinterés del arte consiste en esta neutralización, pero este desinterés no es expresión de la libertad y de la iniciativa de un sujeto, no deriva de una situación de poder. Al contrario, la imagen implica un dominio sobre el sujeto, la recuperación del sentido originario de sujeto como "estar sujeto a una cosa" comporta una situación de pasividad. Aquí como no se puede aplicar la noción de "*con ciencia*" no se puede aplicar tampoco aquella de inconsciente a pesar de que no haya iniciativa, asunción: toda la relación se desarrolla en presencia, ante los ojos, como "un sueño despierto".
*
Como icono, el signo se da automáticamente, se presenta por sí mismo, no depende de una convención en el mismo modo en el cual depende el signo que es fundamentalmente *símbolo* (para Peirce participan del carácter simbólico tanto los signos convencionales, como, los signos verbales y los que dependen de las relaciones de necesidad causal, como el caso de los indicios: por ejemplo las huellas, las huellas digitales etc. y los síntomas. El signo se da como icónico en una realización personal que Peirce retiene caracterizada por la categoría de "*primeridad"* para recalcar su autosuficiencia, su valor en sí. En efecto, no depende de su referencia a una segunda cosa, es decir, a la cosa que lo determina y lo que ésta indica, como sucede en cambio en el caso del signo en cuanto índice, que participa de la categoría de "*segundidad*". Tampoco el signo depende de un tercer elemento mediador entre aquello que es signo y aquello que está significado, es decir, de una interpretación según una convención, según un códice como en el caso del signo en cuanto símbolo ya que esto entraría en la categoría de "*terceridad*".

Las reflexiones de Peirce sobre la autonomía y el autosignificado del signo icónico pueden confirmar el carácter de alteridad de la imagen y el proceso de desobjetivización y desubjetivización que, según Lévinas, éste comporta. Al icono Peirce atribuye un rol central en el tipo de inferencia de la cual se sirve el pensamiento inventivo, innovador, es decir la abduccion Por lo tanto en el origen del descubrimiento científico, como en el origen de la obra artística, prevalece el mismo tipo de signo, precisamente el icónico, o bien, eso que Lévinas llama "ima gen" capaz de ser autónoma con respecto a la convencionalidad de los signos que son sobre los cuales se basa la inducción, y a la necesidad de los signos que son prevalentemente indicios, sobre los cuales se basa la deducción (véase Peirce, *Semiótica e Le Leggi dell'ipotesi*). (Espacio del proyectar).

Como para Peirce, la imagen, en Lévinas se basa en la similitud y esta última no da lugar a una relación de dependencia de aquello a lo cual nos lleva. La similitud no se entiende, dice Lévinas, "como resultado de una comparacion entre la imagen y el original, <u>sino como él movimiento mismo que da lugar a la imagen"</u> (*La realtá e la sua ombra* p.180). En los términos de una contraposición impropia entre signo e imagen, Lévinas advierte la distinción entre la imagen y los otros tipos de signo, precisamente en el hecho de que la imagen vale por si misma tiene su opacidad su resistencia el concepto, al objeto, su autonomía respecto a la realidad así como es, de la verdad:
¿Qué es lo que diferencia la imagen respecto al símbolo o al signo o a la palabra? El modo mismo en el cual ésta se refiere a su objeto: la similitud. Pero esto presupone un detenerse del pensamiento sobre la imagen en sí misma y por consecuencia, una cierta opacidad. El signo, en cambio, es transparencia pura, ya que no tiene valor por si mismo [...]. La realidad no seria solamente lo que es, es decir, que se desvela en la verdad, pero también en su doble, su sombra, su imagen (idem).

La imagen y la alteridad de eso que es su extrañeidad a sí misma, su doble. La cosa en sí misma y su imagen, y por lo tanto la imagen, el doble, es real en cuanto al hecho que algo es, eso que es. Identidad y extrañeidad, alteridad: estas son las dos fases del real que no recoge el realismo.
El arte mira a este doble del real. Este no representa la realidad pero, podríamos decir usando una expresión de Bajtín, nuevamente algunos puntos de encuentro entre Lévinas y Bajtín. La distinción entre "realidad" y su "doble", y por lo tanto, aquella entre "concepto" e "imagen" pueden ser consideradas como correspondientes a la distinción —fundamentalmente en toda la obra de Bajtín desde el trabajo de 1920-1924 a Dostoievski y hasta los últimos escritos— entre *objetivo y objetivado*. Objetivo es el autor real de cualquier palabra y este comportamiento, mientras que está dirigido a una finalidad, es interno a un contexto, es funcional respecto a una situación. Objetivado es en cambio el autor extrañado de sí, convertido en otro, y objetivada es la palabra propia, en la cual se realiza, se objetiva la identidad de su autor, es palabra distanciada; objetivada es cualquier comportamiento que no es asumido como propio, sino presentado, refigurado, extrañado.
Es decir que, el objetivo es extra-estético. El hablar con una sola voz privada de objetivación, de refiguración, de alteridad es inservible desde el plano estético. Quien escribe no es un escritor hasta que su palabra no es palabra objetiva, como aquella del periodista, de un crítico, de un autor de textos filosóficos o científicos, y no palabra objetivada. Y para que la palabra sea tal, es necesario que el autor salga de la propia palabra, que no se identifique con ella, pero que la vea desde lo externo como otra, recoja su doble, refigure su imagen. Cada escritor -por eso, dice Bajtín, también es poeta lírico- es siempre

un “*dramaturgo*” en el sentido en que atribuye las palabras a otras voces. “Escritor es quien sabe trabajar sobre el lenguaje estando desde fuera, es quien posee el don del hablar indirecto” (Bajtín, *Il problema del testo* (1959-1961), en *L'autore e l'eroe*). La palabra objetivada, dice Bajtín, está como puesta entre comillas, y cada género literario tiene diferentes modalidades de distanciamiento de la palabra, de refiguración del discurso. Análogamente, Lévinas observa:
Nuestra mirada, en la imaginación, se dirige en efecto siempre hacia el exterior, pero la imaginación modifica o neutraliza esta mirada: el mundo real aparece en ella de cualquier modo entre paréntesis o entre comillas. El problema consiste en precisar el sentido de estos procedimientos de escritura (*La realtá e la sua ombra, p-180).*

El doble —la alteridad que se substrae a la identidad de aquello que es, o bien la imagen que el arte refigura— es siempre de alguna manera paródico, caricaturesco.
El discurso objetivado, a diferencia del discurso objetivo, no es un discurso que se toma en serio; es una especie de disfrazamiento, un discurso que muestra de sí mismo aquello que el sujeto no logra dominar y que vuelve torpes y ridículos sus tentativas de contenerlo en la esfera de la propia identidad. Bajtín dedica particular atención al análisis de estos aspectos paródicos, cómicos, irónicos de la palabra objetivada; a estas formas de “rebajamiento” de la palabra seria y de los géneros “elevados” del discurso. En ciertos momentos de la literatura, en ciertas utilizaciones de los géneros literarios, que mejor se prestan a la refiguración de la palabra a dos voces, como en la “novela polifónica” de Dostoievski, estos aspectos devienen esenciales en la refiguración estética, hasta el punto de permitir hablar, como hace Bajtin, de “literatura carnavalizada”.

La objetivación estética requiere, como Bajtín muestra en su ensayo de 1920-1924, un “poderoso apoyo fuera de sí misma”, una situación de exotopía. Esta posición fuera de sí no es permitida por la categoría del “yo’ sino por aquella del “otro”. Sólo desde un punto de vista “otro” es posible la unificación, la conclusión que la imagen contiene, la liberación del propio contexto, de la propia identidad, del propio tiempo, de la propia contemporaneidad. El punto de vista como otro le permite a aquello que está objetivado entrar a formar parte del “unitario mundo exterior plástico-pictórico” al cual la refiguración estética pertenece (véase Bajtín, *L'autore e l'eroe nell'attivita estetica*, p.32). Bajtín y Lévinas insisten entrambos sobre el carácter plástico-pictórico, escultórico de la visión estética, precisamente por su exotopía, por su plenitud, por su capacidad para recoger todos los aspectos de aquello que es refigurado, para circundarlo en cada parte, por sentir todos sus límites, el frágil confín. En el evento estético se da un aspecto exterior que no puede ser recogido por el punto de vista del “yo, pero si del “otro”: la posibilidad de detener el devenir, el tiempo en el cual las personas y las cosas realizan la propia identidad y de verlas desde fuera de este proceso, desde fuera del propio tiempo, como suspendidas, fijadas, terminadas:
cada imagen es, a fin de cuentas, plástica, y cada obra de arte es, a fin de cuentas, plástica y cada obra de arte es, a fin de cuentas estatua —una interrupción del tiempo o más bien su tardanza en relación al tiempo mismo (Lévinas, *La realtá e la sua ombra, p. 183*).
Un concepto análogo es expresado por Blanchot, aunque el carácter estatuario de la obra aquí se refiera, no tanto, a la posibilidad de refiguración por entero de todo aquello que es objetivado y de interrupción del proceso temporal, cuanto al silencio de la obra, al hecho que ésta no habla, que en ella para hablar está el silencio. Encontramos de nuevo en Blanchot, casi expresada con las mismas palabras, la observación de Bajtín y de Lévinas según la cual “escritor es aquel que hace callar a la palabra y un obra literaria es un rico lugar para el silencio, para quien sepa penetrar en (Blanchot, Il libro a venire, p.220). De aquí el carácter estatuario de cada obra artística, también de la obra literaria:
De frente a una gran obra de arte figurativa, se toma la evidencia de un silencio particular como un estupor que no siempre está en reposo: un silencio sensible, autoritario algunas veces, supremamente indiferente, o agitado, vivo y pleno de alegría. Y el verdadero libro es siempre un poco estatua. Se organiza como una fuerza silenciosa que, por medio del silencio, da al silencio forma y solidez (idem).
El arte inmoviliza al doble, la imagen es una duración eterna pero que, dice Lévinas, es radicalmente diferente a la eternidad del concepto. Es una suerte de pausa en el tiempo jamás terminada en la cual aquello que es objetivado está plasmado para siempre, vive, pero sin vida. Es aquello que Bajtín llama el *gran tiempo*, donde la objetivización artística se coloca, saliendo fuera del tiempo limitado en el cual vive, es decir que tiene una realidad *objetiva*, contextualizada relativa a un periodo o a una época determinada.
Por el distanciamiento que le es necesario, por la exotopía, por su desinterés o bien por su “interés” sin ningún espíritu utilitarista, pero en el sentido de “interesante”, por ponerse fuera de la contemporaneidad, por su mirar a la vida desde fuera, el arte tiene una cierta relación con la muerte, mira siempre las cosas humanas desde el “extremo umbral” y, por lo tanto, con un comportamiento serio-cómico más o menos acentuado según los géneros literarios y sus variantes. Como dice Bajtín, el comportamiento estéticamente creativo hacia el héroe, y hacia sí mismo como héroe de una obra autobiográfica, aquel a quien se considera como alguien destinado a morir, *moriturus*, que mira a la vida como si estuviera fuera desde un punto de vista trascendente, comprendiéndola no solo desde el interior, sino amándola también desde lo externo, allá donde ésta no existe por sí misma, en función de si misma sino que esta dirigida al

propio exterior, se mira desde fuera del propio sentido (véase Bajtín, L'autore e l'eroe nell'attivitá estetica). En la imagen, en el doble, que acompaña inevitablemente a los esfuerzos de afirmación de la identidad personal está anticipado el destino de la historia individual, su fin que no concluye nada; y en la obra de arte, que refigura al doble, está inevitablemente el presentimiento de la muerte, pero de una muerte superada, de una muerte distanciada, "la muerte el otro", desde el punto de vista del superviviente (Lévinas, La realtá e la sua ombra, p. 187).
El hecho de que la humanidad haya podido crearse un arte revela en el tiempo la incertidumbre de su continuación y una especie de muerte que se apareja con el impulso de la vida —la petrificación del instante en el intervalo de la duración— castigo de Niobe—la inseguridad del ser que presagia el destino, cruel Zenon...
Aquella flecha... (ibid, pp. 188-189).
Por su relación con la muerte, por el carácter caricaturesco del doble que ésta refigura, por el hecho de que la imagen ya habla sobre la imposibilidad de un tiempo lineal, productivo, acumulativo, la obra artística tiene más o menos un carácter cómico y trágico al mismo tiempo: "cada imagen es ya caricatura. Pero esta caricatura apunta a lo trágico" (idem, p. 184). Ni lo trágico, ni lo cómico forman parte de la vida directamente vivida por el yo, presuponen el punto de vista del otro, requieren una posición externa para subsistir como tales. Como hace notar Bajtín:

Desde el interior de la experiencia vivida, la vida no es ni trágica ni cómica, no es bella y no es sublime para quien materialmente la vive y para quien puramente la convive; solamente cuando supero los límites del alma que vive la vida, ocupo una firme posición fuera de ella, la revisto activamente de una carne exteriormente significativa, circundo de valores transgresivos su dirección material [...] solamente entonces su vida se enciende para mí con una luz trágica, asume una expresión cómica, se vuelve bella y sublime (Bajtín, *L 'autore e l'eroe neil'attivitá estetica*, p. 64).

Como Bajtín, también Lévinas empuja a la estética de la introspección del ensimismamiento del autor con el personaje y muestra sobre todo cómo es la novela, entre los géneros literarios, la que requiere de una exterioridad total. Por algunas expresiones del género novelesco se puede hablar, dice Lévinas, de una "visión desde lo externo erigida como método" (*La realtá e la sua ombra*, p. 186).
Si se toma en cuenta la exterioridad que se encuentra en el origen del evento artístico, se comprende en qué medida está en contraste con ello la crítica que atribuye a la obra artística el rol de palabra dirigida por el autor y que la explica a partir de su biografía, desde la realidad objetiva en la cual ha sido producida. Tal tipo de crítica elimina la distancia, la separación del yo, del sujeto que ha hecho posible la obra. Esta sustrae a la obra de su desempeño constitutivo, de su *responsabilidad objetivada*, de su deber responder por el otro; y hace esto en nombre de la responsabilidad objetiva del deber del autor de responder por sí mismo. Haciendo así la crítica, no imagina ni siquiera lejanamente que en la obra artística, por su alteridad, se encuentra realizado en forma eminente el carácter de obra, de obra humana que la hace capaz de durar en el *tiempo grande*.

4. Perniola "Del sentir" (1) (29-06-08)

(Pre-textos 2008)

El sentir como lo ya sentido.
Lo sentido colectivizado. Es una forma simplificada de pertenencia (como la ideología).
"Sentir lo sentido como todos" es acomodar la experiencia a un modo standar de decir.
Hay una ortodoxia de lo ya sentido que, vinculado a lo ideológico, (quizás) "esquematiza" las experiencias en concrecciones clasificables: Trabajar es horrible, estoy orgulloso de mi cuerpo, mi identidad me define, ..., (etc).
Lo sentido es un "enroque" de pertenencia, un cliché del pathos, un ámbito de comunión.
La experiencia del yo fluctuante en un cuerpo "ajenizado" en circunstancias insoslayables, es una experiencia prometedora pero todavía asocial (cuerpo /hombre, hombre como espejo del mundo) lugar donde refracta lo exterior.
Hoy todos sienten como tienen que sentir. (Miedo a la libertad).
El hombre como espejo (especular).
El sentir como representación colectivizada que excluye (sustituye) el adentro por una colonización colectiva del impenetrable afuera.
El sentir prima sobre el pensar y el hacer.
Sensología por ideología.
Sólo lo extremo es real (Hegel).
Hoy se busca el extrañamiento del sentir.

Necesidad de añadir algo al mundo?.
Es raro padecer para atesorar un interior.
Reproducción de lo ya sentido.
Bestialidad es individualidad despojada de sentimientos comunes standarizados.

5. Dibujar y dibujo (07-08)

No hablar de dibujar y buscar en el dibujo la idea arquitectónica (?) llevan a un callejón sin salida.
El dibujar del arquitecto no es un proceder hacia la belleza ni hacia la precisión. Es un proceder tentativo, circular, aproximativo, un modo de estar haciendo, buscando configuraciones (trazando con variaciones, recordando o inventando relaciones limitantes).

El dibujar es el apoyo de la irrealidad que es proyectar, es el ambiente de lo invisible, de lo inalcanzable, que se hace posible en el proyectar.

6. Diálogo (08-07-08)

De Michiel. “Lotman y Bajtín”. VAP. 1997.
Lo que vieron mis ojos fué simultaneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque así es el lenguaje.
Hombre condenado a catalogaciones infinitas, siempre precarias y a cada instante variables.
El lenguaje es el alfabeto de los símbolos del cual nos servimos para descifrar el enigma de nuestra existencia.
Su uso presupone un pasado compartido por los interlocutores. En ocasiones se condensa en parcelas de experiencia. Textos. Apuestas.
Un texto es una máquina presuposicional, recorrido rizomático de opciones que animan el laberinto de nuestra lectura.
Todo universo interpretativo se basa en el universo del mundo textual que le sirve de trasfondo.
Semiótica directa (hermeneútica).
Situada fuera de la obra pero partícipe de ella, en empatía con ella que no aniquila la capacidad de escuchar al interlocutor.
Interpretar.
Salir uno de su identidad para entrar en relación con el otro, con un espacio, sentir otro. Salir así el placer de olvidarse de si y de disfrutar de la co-participación de un auténtico estar con.

La soledad más obstinada no es más que la sublimación de un diálogo (con el mundo o con uno mismo).

Lo semiótico es la superficie de la hermeneía, aunque la superficie de las cosas es inagotable (I. Calvino).
La lectura “natural” es la del ditelante amateur, aquel que ama aquello que persigue.
Lectura de sensaciones, para sí, en silencio.
Lotman. Estructura del diálogo como principio del funcionamiento del mecanismo semiótico.
Lotman se ocupa del funcionamiento de la estructura dialógica desde la cultura.
Bajtín se mueve en lo fenomenológico tomando la literatura como lugar de análisis.
Lotman: texto poético-> tipología de la cultura-> intertextualidad-> historia. Tiene en cuenta lo impredecible (procesos explosivos), lo que rompe la cadena de causas.
Resemantización de la memoria.
Ciencia de la teoría y de la historia de la cultura.
Un texto es un fenómeno dinámico internamente contradictorio. La recepción es dialógica.
En el mundo artístico lo ajeno es siempre propio y lo propio es siempre ajeno.
Las formas artísticas (formaciones) son construcciones de elementos actuantes-mutantes (cierre del diálogo).
Diálogo (en Lotman) no es mera conversación sino cada enunciación en la que se toma en cuenta la existencia del otro punto de vista. Es confrontación de `puntos de vista.
Cada artefacto intelectual tiene estructura bipolar: por ejemplo, un texto tiene conciencia individual, nacional y global.
Bajtín: La unidad real de la lengua no es la enunciación monológica, sino la interacción de al menos dos

enunciados (el diálogo).
Se necesita un mínimo de dos lenguajes para reflejar la realidad externa. Esta peculiaridad no es un defecto, sino una condición cultural (la necesidad del otro).
El espacio semiótico es una intervención de varios niveles de textos que forman conjuntamente un estado.

Intersección-sección; superposición cortante (separante) de varios ámbitos (conjuntos) significativos.
Lo común entre varios conjuntos y una circunstancia. Separa un dentro de un afuera.

Cada texto es heterogéneo (cultura como polifonía)..
Cada conjunto intelectual es parte de una unidad intelectual, es un todo en relación a sus partes.
Por eso, cada texto, cada conjunto intelectual, ya sea como parte o como un todo, se comunica con el propio conjunto o con las partes con la ayuda de mecanismos de traducción.

Todos los textos (como todo lo existente) forma un continuo vinculado (pliegue) y relacionado en el que una parte es una reducción contextuada, enfrentada a otra y que contiene otras unidades.
El texto es una función integrante desintegrante, que funda lo autónomo.

Semioesfera (personalidad + textos singulares + unidades semióticas + el otro y su semioesfera).
La semiosis es un proceder abierto que atrae y aleja significaciones. El desarrollo dinámico de la cultura está marcado por el hecho de que el mundo interno y el externo se intercambian constantemente de lugar.

El afuera se incorpora en el dentro con la experiencia que puede ser vista como un afuera natural.

La comprensión de otras culturas supone una compresión activa, una exotopía recíproca. Una compresión responsable requiere “encontrarse fuera” con respecto a aquello que se quiere comprender.
Para ser incorporada en nuestro mundo la cultura externa debe dejar de serlo, encontrando un nombre y un lugar en la cultura en que hace irrupción.
Estallido es el encuentro de dos lenguajes ajenos (Lotman).
Radicales del sistema semiótico.
Estática y dinámica (permanencia y desarrollo).
Simetría, asimetría y enantiomorfismo.

Enantiomorfismo, que está formado por las mismas partes pero en orden inverso, de modo que son idénticas pero no superponibles (isómeros).

La comunicación dialógica es el fundamento de la formación del pensamiento.
El enantiomorfismo es la máquina del diálogo. Metáforas especuladoras.
Bajtín. La lengua se desarrolla en la frontera de lo propio y de lo ajeno.
La frontera (Lotman) es una región de alta actividad semiótica en la que operan mecanismos de traducción metafórica.
El espacio de la cultura presenta un centro con un alto grado de organización y una periferia con fronteras móviles en oscilación perpetua.
La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos en la lengua interna.
La frontera es la división entre lo propio y lo ajeno. Lo propio es un universal de la cultura.
La vida del texto se desarrolla en la frontera de dos conciencias y en la interrelación entre texto y contexto (155).
El texto vive en el contacto con otro texto.
La conciencia también es un fenómeno de fronteras.
Para volver significativo (nuevo) aquello que es propio se transfiere a la posición de lo que es ajeno experimentando una especie de conocimiento segundo que se convierte en propio.
La palabra ajena debe transformarse en propia-otra (la otra-propia). Distancia (exotopía) y respeto.
Las fronteras entre artístico y no artístico, entre prosa y poesía... son (Lotman) zonas de experimentación semiótica y de formación de nuevos sentidos.
La configuración de determinado espacio depende del punto de vista.
Cada cultura crea un tipo de bárbaro.
El marginal es el habitante de la frontera (el chaman, el profeta,..., el bandolero, el desertor, el intelectual (que tiene culpa social)).
La cultura crea un tipo propio de desorganización externa (la conciencia crea el inconsciente).
Un sistema que no disponga de un observador externo (recluido en su propia estructura) no puede tener especificidad.
Sólo la dislocación desde el afuera permite percibir aquello que es regular.
La base de todo sistema semiótico es la relación de al menos dos signos. Espacio semiótico.

El dinamismo de la conciencia requiere la presencia de otra conciencia que mediante la autonegación deja de ser otra de la misma manera que el sujeto cultural, al crear nuevos textos en su interacción con otros, deja de ser el mismo.

La conciencia es imposible sin la comunicación.
El diálogo precede a la lengua y la genera.
El discurso interior es una réplica de diálogo.
El desarrollo de la cultura, como acto de la conciencia creativa, es un acto de intercambio y presupone a un otro en la realización de ese acto.

El aprendizaje orientado a proyectos se resume en la constitución de un taller dialógico que se centre en anticipar la convivencia futura.

No existe un yo sin el otro.
Únicamente en la conciencia del hombre, yo y todos los demás menos yo formarán algo unitario y al mismo tiempo conflictivo.
La unidad mínima para la aparición de un nuevo sentido está conformada por tres manifestaciones: Yo, el otro, y el ambiente semiótico en torno a nosotros.
El lenguaje literario manifiesta las características vivientes de la comunicación: la plurivocalidad del habla y el plurilingüismo dialógico.
No tenemos otro mecanismo de conocimiento sino la transformación de lo propio en ajeno, del sujeto en objeto.
La comprensión es un camino infinito.
La comprensión busca mediante la palabra del hablante una contrapalabra.

Comprender un pensamiento es entenderlo como respuesta a una pregunta.

Toda comprensión es dialógica.

El diálogo fecundo lleva a la acción.

La cultura es un laberinto de laberintos (pliegue amplio, ciudad).
Babel es la lucha entre el monolingüismo y el diálogo.
Yo soy porque también eres tú.
Cada uno de nosotros es más de uno, es una multitud y la continuación de si mismo.
El habla es una persecución constante de las cosas. Discurrir es como fluir.
Ser significa comunicar dialógicamente.

7. Nada (04-08-08)

El ser y la nada forman una identidad contradictoria pasando ininterrumpidamente de lo formante a lo formado. Esta identidad es creadora –autoformante-.
Los seres que actúan en el mundo histórico autodeterminándose mediante la expresión se presentan como una perspectiva del mundo. Cada ser es un mundo.

8. Proyectil (08-08-08)

Objetil por objeto, u objeto visto como una función activa que alcanza una detención y se fija como cosa. Esto es lo que señala Deleuze respecto al pensamiento barroco de Leibniz.
Análogamente, podríamos usar proyectil por proyecto, o configuración conjeturada, vista como una función activa tentativa y fluida que se detiene en una apariencia (figura) precisa.
Proyectil sería el proyectar que se detiene y es configuración yectada, proyecto como hipótesis de cambio futuro.
Proyectil como detención del proyectar.
Proyectil edificatorio.

9. Hechuras (08-08-08)

Hechura es hecho, conformado (DRAE).
Cualquier cosa respecto del que la ha hecho o formado.
Composición, fábrica, organización.
Figura que se da a las cosas.
Cortar y coser la tela de una prenda.
Figura de bulto hecha de madera o barro.

Hechura es una buena palabra para sustituir a figura y forma.
La hechura es lo que se aprecia en tanto que hecho (fabricado, com-puesto, organizado).
La hechura de un edificio englobaría todo el proceso de conformación desde la primera decisión, hasta el acabado, pasando por el proyectil (configuración pro-yectada), y la ejecución material.

10. El fundamento del proyectar (09-08-08)

Proyectarse, proyectar....
Proyectil es función proyectante.
La educación consiste en situar al aprendiz en un futuro hipotético, (ideologizado) y crecer supone haberse lanzado al futuro, sin remisión.
Proyectar es aceptar activamente esa tensión insostenible. Proyectar es mirar al futuro pensando que podría cambiarse respecto al presente.
La tensión al futuro puede sobrellevarse como una obligación, como un sino, o como una fiesta; como una resistencia al cambio o como un frenesí al cambio.
Proyectar conservador, reaccionario, volcado a ideales estáticos, o proyectar transformador (progresista) que busca la contra a algún valor aniquilante.
No será propiamente un proyectar el buscar soluciones conservadoras a situaciones convencionales.
Proyectar es saber que el hacer (cualquier hacer) es un hacer que arrastra el presente, que lo desplaza sin remedio.
Pero proyectar también puede ser un dejarse fluir en el conjeturar, en el fantasear con el por-venir.
Proyectar es acción política.
El proyectar técnico (aséptico) es un proyectar conservador.
Proyectar edificios es anticipar habitáculos para la gente.
Que significa tantear escenarios de historias aún por escribir, que significa liberar configuraciones para que otros las usen como contextos.
El fundamento de proyectar es aceptar que el futuro inevitable es indispensable o, al menos, plásticamente indeterminado.
El fundamento del proyectar es sentir la libertad y el compromiso del futuro como un acicate de la acción.
Es confiar en la dignidad del hacer.
*
¿Se proyecta cuando se conjetura un habitáculo?
Llamar “proyecto” a lo que hacemos los arquitectos es, quizás, un eufemismo.
Hacemos diseños no para cambiar el mundo, sino para rellenarlo.
¿Se proyectan los cuadros o las sinfonías? Las obras se hacen y se acabó. Si al hacer un cuadro se proyecta algo es el afán de triunfo del arquitecto.
Al conjeturar edificios se juega, se tantea, se ensaya, como al escribir.
Quizás, el proyecto (como “proyectil”) sea el destino futuro de la ejecución de lo conformado. Los documentos de diseño son proyectiles, que al ser representados se transforman en obras.
Habrá que revisar el sentido del proyectar en “arquitectura” (?).
*
Proyectar es comprometerse con una acción futura.
*
Proyectar es imaginar hacer.

11. La arquitectura es un lugar? (09-08-08)

Es una habilidad – una potencialidad.
Es una tensión vacía.
Es una pregunta.
Pero es, como la literatura, el lugar al que pertenecen algunas obras.
¿Qué obras? Las que sostienen la ilusión de un edificio único (una función conformativa edificatoria específica), las que sostienen la fantasía de la ciudad por antonomasia.
La arquitectura es un ADN, un carácter (una qualia), un ámbito de tensión espectacular y de orden.
Lugar de la fantasía de un orden total, radical. Reino del ultramundo de las esencias.
Los arquitectos, halagados porque la gente les supone una pertenencia al ámbito del genio ordenador, no se molestan en revisar su estatuto profesional.
Los ciudadanos ven a los arquitectos como super-hombres que inventan lugares insólitos. Los arquitectos, al hacer su trabajo, saben que su acción es convencional, extraña, insegura, arbitraria, pero no lo manifiestan.

12. Facundo Tomás "Escrito, Pintado" (1) (09-08-08)

Escribir, pintar.
Final de la antigüedad (V – IX).
Las imágenes pintadas se presentan como sucedáneos de letras escritas, sirven para los iletrados.
San Isidoro busca la verdad a través de las palabras. Inteligencia – gramaticalidad.
La caída del Imperio hace tender lo escrito hacia la imagen visual (Benjamín).
Aparición del texto oscuro.
Siglos VI, VII y VIII.
Literatura: Se afirma en su materialidad, se encierra en el enigma de las palabras.
Pintura: Se toma a si misma como último significado posible (juegos de líneas).
"... lo que la escritura muestra a los que van a leer, eso mismo hace la pintura con los necios, porque en ella los ignorantes ven lo que deben imitar.
En ella leen los que desconocen las letras.
Lo que fué colocado en las iglesias lo fué para instruir las mentes ignorantes. (Gregorio Magno 1129).
Por tres causas se hace la pintura:
1º porque es la literatura de los ignorantes.
2º para que la casa se decore.
3º para que se recuerde la vida de quienes nos precedieron.

La pintura ilustra cosas (situaciones) pretendidamente ocurridas, situaciones instantáneas. pero sólo se puede entender como ilustración de un relato conocido o que alguien conoce. Una pintura muestra algo de alguna historia. Sin el relato contextuador la pintura es una figuración que se asemeja a cosas pero que no se sabe lo que quiere decir. El ignorante pregunta esto aún hoy.
*
Sólo cuando se sabe que pintar es tantear, calcular, ensayar, rectificar, etc, apuntar, borrar... entonces la pintura dice por encima de su apariencia figural.
Lo mismo pasa con la escritura.

El Imperio Carolingeo (XII).
Lo fundamental de este imperio es la "renovación" por la escritura.
Se impone el latín (primer esperanto totalitario) y una caligrafía especial (de la abadía de Corbil...)
Escritura como instrumento organizativo regulador.
En el contexto de la narración se ven así las imágenes:
Aunque algunos doctos puedan evitar la adoración de imágenes porque veneran lo que representan, los indoctos no pueden, y adoran y veneran lo que ven.

La búsqueda del parecido es la búsqueda de la señal de la presencia. La búsqueda del relato del que la imagen es ilustración es la búsqueda de la representación.
*
La representación supone admirar la obra como si fuera el registro de la asistencia del artista a la escena pintada.

Los teólogos de la época explicaban que las imágenes no pueden hablar, ni oír, ni moverse, que no son "reales".
Además, explicaban que todas las artes no pueden realizarse sino después de un aprendizaje, pero pueden ser hechas piadosa o impiamente.
Las imágenes arrastran poderes mágicos (animistas).
Sin la acción, las imágenes no tienen significado.
Los iconoclastas eran los que temían el valor mágico de las imágenes.
"Verbum Veritas": Amar la verdad, no la palabras, oponer el significado a su expresión.

Estas posturas entienden la existencia de una realidad inmutable y una expresividad aprendible.

Pág. 104.
Rabano Mauro escribe poesías disponiendo las palabras en figuras (como los futuristas) que forman dibujos. Rabano habla de poemas "rectangulares" o en "cruz".

13. Facundo Tomás "Escrito, pintado" (2) (12-08-08)

Retórica.
Las artes plásticas se instalan en el mundo de maneras variadas.
Con el pensamiento mágico, en continuidad, el arte aparece junto a los demás objetos.
Con el pensamiento racional, el arte se segrega de la vida. (XII, XIII). Se va de una representación del más allá a otra del espacio-tiempo visible (en el Renacimiento).
En el XII-XIII los objetos artísticos dejan de ser presencias para devenir re-presentaciones.
La inserción de las artes plásticas en el mundo nos coloca en un espacio retórico.
*
La retórica empieza considerando la existencia de un sentido propio de los términos (lingüísticos) y por oposición a él aparecían los "sentidos figurados" que alteraban el sentido propio: <u>Las figuras y los tropos.</u>
Hoy se cuestiona la existencia del sentido propio. (Cohen señaló el discurso científico como generador de sentidos propios...). Luego habló de normas semánticas.
La semántica se logifica – contenido de la forma.
La lógica se semantiza – forma del contenido.
La trasgresión (desvío) de la norma adquiere significado lógico.
Todorov – señaló que afirmar que las figuras son desviaciones (de la norma) no es falso.
La teoría de las desviaciones es óptima a nivel de la descripción pero fracasa a nivel de la explicación.
Hoy – retórica de las imágenes visuales.
Intento de sistematización semiótica y retórica. ("Tratado de los signos visuales" Grupo Mn, 1992).
Se señala que hay empleos del lenguaje en que la función referencial deja de ser primaria (función representativa) para pasar a primer plano (del usuario) el mensaje mismo -
>considerando esto como demarcación parece que responde a leyes estrictas (retóricas).
Definen ahora la retórica como ciencia de los enunciados alo-tópicos o desviantes.
Desviación – viene de la falta de pertenencia con relación a una regla del sistema o del enunciado visual.
Durand identifica la norma con la imagen fotográfica-
La norma es la re-presentación aunque distinguiendo qué es lo que cada época representa.
Gótico – representa estructuras (?) del más allá.
Renacimiento – representa la apariencia de lo real (mimesis) (?).
la retórica de la imagen debe concebirse como desaparición respecto a las apariencias.
La dialéctica que nos importa es la que aparece entre la condición objetual del producto artístico y su condición representativa. Mimesis diferente como imitación de la naturaleza en sus procesos generativis (Demócrito).

Klee – Yo hago lo visible.
Yo, lo que hago, es visible siempre.

Platón: La función de la imagen es hacer visible lo invisible.

La función de la forma es hacer imaginable lo invisible.

Los hombres producen obras que pasan a formar parte del inventario del mundo.
¿Cómo se sitúan estas obras?
-en continuidad con otras cosas, yuxtaponiéndose, y

-diferenciándose, como discurso sobre el mundo.

El desvío de la norma de la imagen visual es radical. Siempre aparece extraña, recortada, cerrada frente a la norma perceptiva de la apariencia, general, ilimitada, en movimiento.

Respecto a lo anterior:
-la yuxtaposición es la metonimia.
-La selección y sustitución es la metáfora.

Pág. 119
Eikhenbaum sentenciada.
Metonimia – prosa
Metáfora – poesía.
(Tabuchi. El cartero y Neruda).

Estamos pues hablando de dos figuras retóricas elementales. Ellas representan a la perfección esa distinta relación de partida de los objetos artísticos con los otros. Pues añadirse, yuxtaponerse, es colocarse en un contexto, contiguamente al resto de las cosas; y *contigüidad, contextura* son precisamente los rasgos que definen a la metonimia De la misma manera, «elaborar un discurso sobre el mundo» es seleccionar determinados aspectos de ese mundo y sustituirlos por su representación: «selección» y «sustitución» son las operaciones que caracterizan a la metáfora. Esa fue la posición de Roman Jakobson, extensamente expresada en un famoso artículo elaborado conjuntamente con Morris Halle (1956). A partir del estudio de distintos casos de afasia extraía la conclusión de que el lenguaje se estructuraba bipolarmente: uno era el polo metonímico y el otro el metafórico. Jakobson extendía la doble polaridad desde el lenguaje a toda la conducta humana. La posición de Jakobson ha sido, con posterioridad, ampliamente criticada.

Por su parte, Todorov ya había tenido ocasión de criticar la bipolaridad jakobsoniana (1970, p. 57):

«Ya es tiempo de que dejemos de maravillarnos ante la posibilidad de reducir todas las figuras a dos solas: semejanza y contigüidad. Si Mauss, Saussure (a través de Kruszewski) y Freud utilizan esa dicotomía, no hay que creer que esa coincidencia milagrosa confirma la verdad de la oposición: simplemente, los tres se han referido a una clasificación, en ese entonces corriente, de las asociaciones psicológicas. Como dice Nietzsche "si alguien oculta algo tras un matorral y luego lo busca en ese preciso lugar y lo encuentra, no hay nada que alabar en esa búsqueda y ese hallazgo..."».

14. Diseñar edificios (12-08-08)

Diseñador de habitáculos.
Dibujar, figurar habitáculos y edificios.
No proyectar.
Hacer dibujos de edículos.
Pero todo el mundo sabe figurar habitáculos, todos saben como quieren que sean sus habitáculos.
No sabrán dibujarlos bien, pero ni saben figurarlos.
Y los edificadores. Esos si saben organizar la amplitud para albergar gentes que saben como acomodarse al ambiente.
El ambiente es como una pasta moldeable donde cada uno acomoda su cotidianidad.
Todos saben habitar la amplitud; y refigurarla, y organizarla.
Sobre este saber antropológico básico se asienta la analógica del diseñar edificios.

15. Situaciones especiales (18-08-08)

- Epogé. Suspensión del juicio sobre una experiencia.
  Describir, entender sin enjuiciar.
  La epogé incluye en el interior del fenómeno descrito.

Desvincularse del fin.
Un hacer sin finalidad (utilidad) se transforma en fuego intenso, en experiencia artística.
Autolisis, es la consecuencia.

Defensa artificial de posturas opuestas, disonancia cognitiva - ajuste del juicio.
Desconexión del prejuicio.

Olvidar la esencia.
Centrarse en el hacer, encontrar el devenir.
*
El trabajo en grupo interioriza el conjunto y la situación. Impide la unión externa, extrañada.
*
Lo que nos cuentan de los genios de la arquitectura (Brunelleschi, Miguel Ángel) tiene que ser falso. Es imposible que sin experiencia directa prolongada, alguien (Brunelleschi) sea capaz de acometer la construcción de una cúpula innovadora.
*
- Posiciones árquicas o condiciones o situaciones (actitudes?).
Serían posicionamientos básicos de arranque ante la enunciación reflexiva.
Cada uno llevará a espacios de consecuencia diversas.

Hay que ir agrupando los "desencadenantes árquicos" (organizativos).
Ver Watson "La arquitectonia del significado".

Disonancia cognitiva.
Defensa activa versus negación activa (en epogé) forzando el pathos.

Radicalizar (contra) e integrar son actitudes.

Arquitectura como estructura y carácter de un todo.
Arquitectura –> organización de un todo (Watson – Kant).
Vértigo de totalidad.
Intuición – tentativa de un todo – idea.

16. Notas (21-08-08)

El "proyecto" es un documento de paso entre la fantasía y la realidad.
Un manifiesto o declaración para las aduanas del mundo cosificado.
*
Un arquitecto es un organizador de lo que puede utilizarse para edificar, un organizador de posibles, un configurador pensando en lo que es común y posible.
*
El núcleo de arranque de una reflexión sobre la arquitectura debe de ser la descripción de la dinámica productiva de edificios en la que el diseñador interviene como uno más entre la multiplicidad de personas y productos que se convocan en una edificación

17. Salir de la doxa (22-08-08)

Es diferenciarse del común hablar en el cotidiano estar (sobrevivir) con los demás. Es conquistar el rango de observador (malicioso) de lo que todos (los otros) hacen, enfrentado a lo que hago yo (de malicioso).
La diferenciación es consecuencia de una trasgresión, de un desvío de la doxa. Supone una actividad de riesgo, un contra malicioso, una duda de fe (una desconfianza) y la osadía de invertir los razonamientos funcionales y éticos comunes (de la doxa).

18. Enseñanza (24-08-08)

Sistema educativo de la República. (Watson. "arquitectónica del significado".

En el sistema educativo de la República se esbozan los requisitos de un conocimiento de las cosas verdaderamente reales. El estudiante avanza a través de una jerarquía de imágenes y realidades, desde la realidad mítica de la música a la realidad física de la gimnasia y de ahí a la realidad hipotética de las matemáticas para llegar finalmente a la realidad netamente real que proclama la dialéctica.
Una jerarquía similar aparece en Plotino. Las Ideas están en la Inteligencia y son aprehendidas por el alma, que crea imágenes de ellas en los objetos sensibles. Esta jerarquía se sintetiza relacionándola con la belleza del siguiente modo:

Y así, lo primero de todo hay que colocar a la Beldad, que es lo 'mismo que el Bien. De este procede inmediatamente la Inteligencia en calidad de lo bello. El Alma, en cambio, es bella por la Inteligencia, mientras que las demás cosas son ya bellas por obra del Alma, porque las conforma, tanto las que entran en el ámbito de las acciones como las que entran en el de las ocupaciones. E incluso los cuerpos, cuantos son calificados de bellos, es ya el Alma quien los hace tales. Porque como el Alma es cosa divina y una corno porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar.'

Plotino, *Enéadas*, I-II, introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1992, p. 287.

19. Trazados, dibujos (24-08-08)

Acotaciones de Watson. "Arquitectónica del significado".

Geometría.
La geometría, por ejemplo, es una ciencia física que se basa en el dibujo de líneas rectas y círculos. Si se objeta que las líneas y los círculos existenciales, aquellos que están dibujados realmente, carecen de la exactitud perfecta de la geometría, la respuesta de Newton es que «los errores no pertenecen a las artes, sino a los artífices. El que construye con menor exactitud es un mecánico más imperfecto, y si alguien pudiese construir con absoluta exactitud, este tal sería el más perfecto mecánica». El título de la obra de Newton, *Principios matemáticos* de la *filosofía natural*, no implica que los principios matemáticos sean externos a la naturaleza, sino más bien que lo real es matemático, es decir, que el tiempo, el espacio y el movimiento verdaderos son ellos mismos matemáticos. El éxito científico de Newton depende de la distinción entre lo verdadero y lo aparente, y muestra lo verdadero en su carácter matemático.
*
2. Tao como geografía de la acción.
Tao siendo luz semeja la oscuridad.
Tao siendo progreso semeja el retroceso.
Tao siendo suave semeja aspereza.
La Virtud Superior es vacía como el Valle.
La Claridad Superior es como si careciera de resplandor.
La virtud perfecta parece insuficiente.
La virtud más sólida parece frágil.
La virtud más recta parece confusa.
*
3. Escribir.
El análisis también puede servir para organizar las obras de ficción. Los argumentos son así, argumentos de descubrimiento que proceden desde una situación inestable o indeterminada hasta su resolución a través del descubrimiento del modo en que encajan entre sí todos los elementos. El ejemplo clásico, convertido en clásico en parte a causa de que es el que cita el mismo Aristóteles, es *Edipo* rey, de Sófocles. La situación inicial e inestable a causa de una plaga cuya causa es desconocida, y se resuelve cuando Edipo descifra el acertijo sobre él mismo. El narrador del relato Edgar Allan Poe *Los crímenes de la rue Morgue* diferencia entre la facultad de análisis o resolución y la de cálculo, y subordina el cálculo al análisis: «Esta facultad de resolución está, tal vez, muy fortalecida por los estudios matemáticos, y sobre todo por esa destacada rama que ha sido denominada análisis. pero calcular no es intrínsecamente analizar".
*

4. Arquitectónica.
Esta ciencia, lejos de subordinar estas múltiples tradiciones y filosofías en un único punto de vista, mejora cada una de ellas haciéndolas arquitectónicas con respecto a toda la tradición universal o mundial. Tenemos aquí una comunidad análoga al reino de los fines de Kant, una república universal de filósofos en la que cada uno de ellos es al mismo tiempo ciudadano y soberano.
En conclusión, la presente arquitectónica del significado puede ponerse en relación con sus predecesoras en épocas ónticas y epistémicas. La *Metafísica* de Aristóteles es una arquitectónica del ser. El ser es autodeterminante en las sustancias y las sustancias son autodeterminantes, cada una a su manera, a través de sus principios y causas. La Metafísica busca sus principios y causas a través de los que son autodeterminantes, cada una a su manera, todas las sustancias. La *Crítica* de la razón pura de Kant es una arquitectónica del conocimiento. El conocimiebnto es autodeterminante en las ciencias, y las ciencias son autodeterminantes a través de sus elementos apriorísticos. La Crítica busca los principios a priori a través de los que todas las ciencias son, cada una a su manera, autodeterminantes. La presente obra es una arquitectónica del significado. El significado es autodeterminante en los textos y los textos son autodeterminantes a través de los elementos árquicos. Esta obra busca los elementos árquicos a través de los que todos los textos son, cada uno a su manera, autodeterminantes.

20. Dibujo (24-08-08)

Huella, rastro, marcación.
En el suelo el rastro es de realidad; tiene sentido, señala.
Dibujan el suelo los seres vivos, los fenómenos naturales, y los grupos de personas que se desplazan y que se avientan.
El dibujo del poblado es una marcación zonificada de tamaño natural que se vive con el cuerpo.
El cultivo es un dibujo directo de producción.
Dibujo en planta, en horizontal, realista intelectualmente.
La sección empieza siendo un corte, sajadura de cualquier cosa, rotura, indagación, búsqueda de un interior.
La presencia aparece en el dibujar vertical, en la confrontación -> Dibujo esquemático de estructura contra la gravedad y contra la luz. Viene de tocar. Dibujar como acariciar.
La sombra y el tacto son referentes del dibujar alzado.
Mirar el cielo es conformar, diferenciar figuras. Fundamento de la apariencia figural- El parecerse.
El reconocer la figura trazada es la base de la escritura y, en otro sentido, el germen de la representación.
El reconocer es origen de la semejanza del parecido y de las figuras retóricas.
A partir del parecido –en conexión con la narración- surge la representación, que es la aventura de un modo del dibujar que eclipsa el dibujar directo arquitectónico.
El dibujar del escribir es un dibujar en un plano inclinado moviendo la mano en suspensión del brazo. Dibujar reduciendo el tamaño. Sin tamaño.
El dibujar vertical es una esgrima, una danza trazadora manteniendo la distancia (una distancia de vacío movimental). Dibujar moviendo todo el brazo, fabricando un contramolde virtual.

21. Que es arquitectura (69) R. María Artal, “Las barreras de la edad” (23-08-08)

R. María Artal. “Las barreras de la edad” (E.P 21/08/08).
Las empresas capitalistas hoy prefieren el empuje a la experiencia, la juventud a la madurez (la juventud es más barata y más radical).
Hoy sobresale el icono de la piel tersa.
En política, mercado, comunicación, se venera la fachada. Fachada hueca como casi toda la sociedad actual.

Sociedad de la vorágine consumista donde todo es fachada, exterioridad, objetualidad, distancia, con mecanismos eficaces que vacían los adentros, todos los interiores.

El 78% de los pequeños españoles aspiran a ser “famosos” sin relación con ninguna actividad profesional.
El 70% de los estudiantes de E.S.O. (de 12 a 16 años) preferiría cobrar el paro (vivir de rentas) que tener un empleo.

El liberalismo brutal hace inseguro cualquier trabajo.

Todos queremos tener éxito sin esfuerzo, por aquello de nosotros que no hemos decidido ni podemos controlar.
Se busca el placer inmediato que está en la admiración de los otros.
Pero esto siempre ha sido así. Lo desviado es que la sociedad implemente este anhelo con ánimo de dominar.

El manto del olvido cubre sobre todo a los jubilados.
Prescindir de quien quiere trabajar justo a la edad del conocimiento máximo es un despilfarro incalculable de capital humano. (F. Bouza U.C.M.).
La sociedad actual quiere alisarlo todo, al tiempo que sólo se interesan por las “facies”, el aspecto desde fuera.

22. W. Watson “Arquitectónica del significado” (1) (23-08-08)

La pluralidad de sistemas y enfoques filosóficos clama por la búsqueda de “fundamentos” determinantes (generadores) de los discursos.
El “todos ellos no pueden tener razón” se contrapone a “cada uno tiene su razón” las filosofías anulan o rechazan los resultados (proposiciones) de sus oponentes (los demás).
Nuestros conocimientos son sistemas de significados auto determinantes.
Las obras de arte, las instituciones, el comportamiento social y la naturaleza se han convertido en un texto que tenemos que interpretar.
Estudiamos textos.
La historia de la filosofía es historia de desplazamientos del interés:
época critica; preocupada por lo que existe (el ser).
época epistémica; preocupada en como conocemos.
época semántica; preocupada por la expresión de lo que sabemos (por el significado).
una nueva época crítica.

En el exterior sólo hay cosas existentes que deben de ser investigadas. Pero la investigación de cosas existentes crea un nuevo objeto de estudio, el conocimiento de esas cosas y luego se investiga cómo conocemos. Esto ha llevado a una pluralidad de filosofías.
Dewey basa su filosofía en la experiencia, donde está implícita una interacción del sujeto y el objeto, y las cosas, los pensamientos y las palabras corresponden a distinciones que pueden hacerse dentro de la experiencia.
Las características de un texto pueden llamarse <u>sus principios</u>. Los principios de distintos textos mantienen relaciones de prioridad.
<u>La variable</u> de un texto es su temática que tiene valores diversos.
Un texto es un funcionamiento (cumplimiento).
Todo texto tiene variables internas esenciales cuyos valores son una causa de su funcionamiento y mantienen una relación de prioridad recíproca.
Son variables árquicas (de arché-origen, fundamento) las que son inicio o comienzo y a la vez, determinantes del argumentar.
Las variables árquicas o primeras son la causa de algo sin estar causadas por nada, y son variables en tanto asumen diferentes valores en textos diferentes.
Los valores asumidos en un texto son los elementos árquicos de ese texto.

Elementos árquicos como posturas, convicciones o supuestos radicales.
Árquico es radical – de raíz, pero como comienzo, no como experimento tensional.

Texto es textura, organización material, con-figuaración urdida.

Los elementos árquicos son posicionamientos frente a posibles arranques, son consabidos pre-supuestos de cualquier situación.
*
Ámbitos de arquicidad:
Perspectiva. El autor en relación a su texto (lugar del autor respecto a la experiencia que va a tratar (?).
Realidad (el objeto de la perspectiva del texto). Sobre lo que trata el texto (la realidad).

Método. Todo texto dice algo de la realidad y lo dice con cierta estructura, hechura, conectividad, argumentalidad....
Principio. Todo texto tiene una finalidad, propósito o función. Principio del funcionamiento del texto. El principio completa la circularidad dialógica del texto.

La Matriz árquica.

Modos puros	Perspectiva	Realidad	Método	Principio
Sofístico	Personal	Existencias	Agonístico	Creativo
Democriteo	Objetiva	Sustrativa	Logístico	Esencial
Platónico	Diáfana	Nouménico	Dialéctico	Compresivo
Aristotélico	Disciplinar	Esencial	Problemático	Reflexivo

*
Perspectiva
Cada texto incluye o presenta su autoría. “Aunque el autor puede elegir su aparecer nunca puede escoger su desaparecer” (W. Booth. “La retórica de la ficción)
La perspectiva es la posición del autor respecto a la dinámica del acontecer (ver Deleuze). Cada uno ve las cosas a su manera.
Las hay:

Personales. El autor juzga las cosas en relación a él y no como son en sí mismas.
La conjetura es el resultado de nuestra incapacidad para saber de nosotros mismos y de nuestro punto de vista. Idiocentrismo.
La búsqueda y determinación de una posición es el tema técnico en muchos: Montagne, Descartes; Nietzche; James....

Objetivas. Busca eliminar lo subjetivo.
Arranque impersonal. Demócrito.
Todo llega a nosotros desde el exterior.
Mente como un espejo de Dios.
(Recordar Maturana-ver).
Demócrito busca el sentimiento para ser objetivo: la alegría, el buen ánimo.
Bacon busca la imagen del mundo tal como es y señala los ídolos que acosan a los hombres.
Spinoza se esfuerza por reflejar la realidad de la naturaleza. Ideas pre-concebidas (principio de autoridad.
Freud: El propósito del pensamiento científico es alcanzar la conciencia con la realidad, con aquello que existe fuera e independientemente de nosotros. (Representación exacta).
El método experimental (para Hume) significa que los fundamentos de la ciencia se sitúan sobre la experiencia y la observación.
La subjetividad personal desaparece en la perspectiva objetiva de las obras.

Diáfanas
La perspectiva personal puede desaparecer también si nos hacemos transparentes a una perspectiva absoluta, como la de un dios.
El conducto de esta posición es un profeta, un interprete (un chamán), oráculo, revelación.
Parménides, Platón (ion).
Los intérpretes por antonomasia son Leibniz y Hegel. Heidegger. Tao te king.

Esta perspectiva parece una ascesis del personalismo dialectizado, no puede ser primera sin consciencia del hacer, del tratar de superar (sin aniquilar) la subjetividad. Subjetividad sintética trabajada.
Pensamiento evolutivo – progresivo, síntesis de varios movimientos.

Disciplinares.
El sujeto se elimina a sí mismo buscando un ámbito (dis-ciplinar) idioléctico compartido.
Lo disciplinar es el nosotros.

Todo arranca de la perspectiva personal.
Para eliminarla cabe:
eliminar el ser cognoscente (hablar de lejos y desde fuera). (Retórica).

buscar una perspectiva superior, de autoridad.
buscar la complicidad de un idiolecto, de un quehacer disciplinado argumentado.

Para Aristóteles las perspectivas disciplinares son tres_ La teórica, la práctica y la poética; conocimiento, acción y creación.
Teóricas: físicas, matemáticas y teológicas.
Prácticas: Razón práctica (Kant) acción, placer y dolor. Deseo.
Poética: juicio, placer...
En Dewey: Lógica (D.) -> Organón (Aristóteles).
Experiencia y naturaleza -> Metafísica.
Naturaleza y conducta -> Política.
Arte como experiencia -> Poética.
No es posible dividir en una experiencia vital, lo práctico, lo emocional e intelectual y enfrentar las propiedades de uno con las características de otros. La fase emocional liga a las partes en un solo todo; *intelectual* simplemente denomina el hecho de que la experiencia tiene un significado; *práctico* indica que el organismo está en interacción con los acontecimientos y objetos que lo rodean. La investigación filosófica o científica más elaborada, y la empresa industrial o política más ambiciosa tienen cualidad estética, cuando sus diferentes ingredientes constituyen una experiencia integral [...]. Sin embargo, las experiencias en cuestión son de un modo predominantemente intelectuales o prácticas más bien *distintivamente* estéticas, a causa del interés y el propósito que las controlan [...]. En una experiencia estética, las características subordinadas en otras experiencias, son aquí dominantes; las que se subordinan sirven de control, es decir, son las características de las cuales la experiencia es una experiencia integrada y completa por cuenta propia.

Aristóteles: proposiciones éticas, lógicas y físicas.
La diafanidad es un camino de la verdad – (destilación). Imaginación (eikasia) – creencia (pistis) – pensamiento (dianoia) – conocimiento (noesis) – ciencia (episteme).
*
Realidad.
Todo texto posee una perspectiva sobre algo.
Aquello sobre lo que se trata es el contenido del texto. La realidad.
Realidad como contenido sobre el que se aplica una perspectiva en un texto.
La realidad puede entenderse externa al texto. Pero hay una realidad significada en el texto (significación del texto).
Realidad del texto -> interpretación.

Interpretación, siempre es interpretación sin posibilidad de representación que es un apriori metafísico que induce una actitud acrítica acerca de la capacidad del hombre para reproducir lo externo.

Realidades existenciales.
Realidad fenoménica tal como se nos aparece. Existencia es el nombre que damos a la realidad en su particularidad (que se hace notar).
El fluir del ser es un fluir óntico de llegar a ser y desaparecer.
El fluir del conocimiento es el fluir de conciencia.
El fluir del significado es el fluir semántico.
Todo fluye – perspectiva – existencial.
Protágoras: la materia es fluyente y las sensaciones se alteran.

Maturana y Leibzniz, y Jullien

Además, estos filósofos, viendo que toda esta naturaleza sensible se mueve, y que nada se dice con verdad de lo que cambia, creyeron que, al menos acerca de lo que cambia siempre total mente, no es posible decir verdad. De esta concepción surgió, en efecto, la opinión más extermosa entre las mencionadas, la de los que afirman que heraclitizan y tal corno la tenía Crátilo, el cual, finalmente, creía que no se debía decir nada, limitándose á mover el dedo, y censuraba a Heráclito por haber dicho que no es posible entrar dos veces el mismo río, pues el creía que ni una.
Realidad como fluir que se capta en la experiencia, las sensaciones (empirismo)
Ver la construcción colectiva (social) de conceptos de Weber (pág. 95).

- Realidades sustrativas (de sustrato).
Lo real es el objeto independientemente del efecto que produzca en nosotros.
Cualidades primarias son las que están en el objeto.
Ahora la realidad se pone en las cosas que causan efectos en nosotros.

Realidad existencial es la fluidez el movimiento de lo real en paralelo al movimiento de nuestro interior.

(Maturana)
Realidad natural, es realidad sustancial de la que se sospecha autonomía. Realidad latente.

Materialismo – Demócrito, Lucrecio, Epicuro.
La realidad no se encuentra en la percepción sensorial, sino que está en los átomos y en el vacío (Demócrito).
Newton busca leyes en la materia.
Tiempo absoluto, espacio absoluto, lugar y movimiento absoluto (conceptos matemáticos).
Marx, Nietzche y Freud.
Función económica pág. 105.

Realidades nouménicas.
La realidad existencial es irreal – imperfecta.
La realidad sustrativa es irreal.
Lo real es perfecto e imperecedero.
Realidad ideal (Platónica).
Realidad ex-tática – acabada . Tautológica.

Realidades esenciales.
Queda buscar la realidad en lo que cada cosa es.
Las esencias son como los sustratos, ya que son lo que las cosas son independientemente de sus apariencias variables.
Hay clases de cosas.
Como se relacionan con las demás y con nosotros. Por lo que hacen y suponen, en un sistema.
Esencialismo de Hegel.
La esencia sólo se actualiza cuando se hace externa en la naturaleza y vuelve a sí misma en la mente.
Husserl.
la apariencia es una sospecha de esencia.
La esencia es una convicción profunda de realidad.
*
Método.
Todo texto es una perspectiva de la realidad y además dice algo de esta realidad.
Lo que dice de la realidad tiene algún tipo de estructura (organización).
El modo en que un texto ordena lo real puede denominarse "método", camino, seguir.
Método es caminar, en-caminar, prosecución, orden de ejecución.
Método: matemático,aforístico, dialéctico...., analítico (arquitectónico).

Método agonístico.
Lucha, contra, discusión contenida.
Validez pragmática operativa o retórica.
Paralógico, erístico o agonístico.
Agon – reunión – competición.
Debate (Gorgias, sofística).
Agon: virtud doble – audacia y sabiduría.
(Foulcault...., "La verdad en Grecia").
Protágoras. "Antilogías".
Método de los argumentos opuestos que conduce a la suspensión del juicio y a la ataraxia (Diógenes Laercio).
Lo agonístico es la disonancia cognitiva y la negación de un argumento (la búsqueda de su contrario. Defendiendo ambas posturas se progresa en compresión... (dialéctica?).
Heráclito ve el modo como lucha de opuestos (visión dinámica, fluida, (todo-partes); ; opuestos, guerra).
Las cosas existen a través del conflicto.
Galileo, Milton, opuestos que iluminan la verdad.
Maquiavelo - la libertad está en la oposición.

Métodos logísticos.
Hay argumentos inválidos persuasivos.
La validación es una constatación de la estructura interna (coherencia).
se basa en la visión de todos formados por partes.
Método analítico – combinatorio.
Análisis – síntesis.
Leucipo. "Nada se produce porque sí, sino que todo surge por una razón o por necesidad.
Necesidad: impenetrabilidad, desplazamiento y choque de la materia.

Lo logístico viene de una especialización de la argumentación en torno a los todos y la pertenencia de las partes al mundo o distintos todos.
Hobbes: “Cuando un hombre razona no hace otra cosa que concebir una suma total por adición de partes, o concebir un resto, por sustracción.
Spinoza: More geométrico (Ética)
Leibniz: Arte combinatorio.
Newton: Leyes de impacto.
HUme:
Adam Smith: división del trabajo
Etc.

Métodos dialécticos.
En vez que las partes determinan el todo, es el todo el que determina las partes. Métodos circulares.
Lo dialéctico actúa mediante negaciones dobles que niegan la alteridad del otro y unen, de ese modo, los opuestos.
Es lo agonístico sintetizado.
Dialéctica es hablar con.
Es en Platón una forma de argumentar una forma retórica de presentar.
El método dialéctico depende de quien pregunta y quien responde.
Lo dialéctico es el esfuerzo por considerar y trascender el punto de vista del otro.
Preguntar es formular una convicción de manera abierta: como si no se tuviera convicción.
La pregunta deriva de “disonar” o “negar” o “invertir” una convicción y formular la inquietud de esa confrontación.
(ver el Teeteto – enseñanza... etc).
La dialéctica es la superación del dualismo.
Lo agonístico es una fase en la dialéctica hegeliana (que siempre avanza).
Marx: “Para mí lo ideal no es sino lo material transpuesto y traducido en la mente humana”.
Sartre. (pág. 154).

Métodos problemáticos.
Todo método es válido si funciona. Validar es llegar al todo desde las partes (logístico). Validad es llegar a las partes desde el todo (dialéctico).
Queda la validación como recíproca determinación del todo por las partes y de las partes por el todo o contenido – forma / forma – contenido.
Validación circular.
Método analítico.
Análisis – es desatar, desenredar.
Problema es situación indefinida dentro de un sistema totalmente estructurado. Es pregunta por un estado del sistema.
El todo se va determinando a medida que se incorporan en él las partes.
Los estudiosos de una disciplina están en disposición de apreciar la validez de un principio no al inicio sino sólo cuando comprenden la capacidad de este para ordenar la totalidad de la materia.
Una ciencia tiene la unidad de un sistema y un sistema requiere una noción que determine la finalidad y la forma (formación) de la totalidad (condiciones de la interpretación).
Aproximaciones sucesivas.
Kant (C. Razón práctica): “Hay una atención más, filosófica y arquitectónica, a saber: concebir (exactamente) la idea (figura) del todo y, partiendo de ella, en una facultad pura de la razón todas las partes en su relación mutua” (pág. 160).
Arquitectónica -> es filosófica (amor al saber) visión de los todos. Organización. Configuración.
Dewey (pág. 103).
En su obra *Lógica*. *Teoría* de la investigación, Dewey define la investigación como sigue: «La investigación es la transformación controlada o dirigida de una situación indeterminada en otra que está determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas que convierte los elementos de la situación original en un todo unificado». Esta transformación se produce mediante la institución de hechos e ideas como medios materiales y procedimentales: «En la realidad lógica, los materiales perceptivos y conceptuales se establecen en recíproca correlación funcional, de tal suerte que los primeros circunscriben y describen el problema mientras que los últimos representan un método posible de solución»
En el método de Dewey las luchas agonísticas aparecen tanto como lo habían hecho en el método kantiano; el problema no es tomar parte en el conflicto sino resolverlo mediante la determinación de su causa. Dewey toma el conflicto entre la educación tradicional y la educación progresista como punto de partida para su obra *Experiencia y educación*:

Todos los movimientos sociales suponen conflictos que tienen su reflejo intelectual en algún tipo de

controversia. No sería un signo de salud sí un interés social tan importante como la educación no fuera también una campo de batallas prácticas y teóricas. Pero para la teoría, al menos para la teoría que conforma una filosofía de la educación, los conflictos prácticos y las controversias que son valoradas en el nivel de estos conflictos sólo suponen un problema. Es tarea de una inteligente teoría de la educación determinar las causas de los conflictos que existen y después, en vez de ponerse de un lado o de otro, indicar un plan de operaciones que actúe desde un nivel más profundo y más general que el que está representado por las prácticas y las ideas de los bloques contendientes.
*
Principio.
Todo texto tiene una finalidad o propósitp o función, presente en él.
Lo que hace funcionar a un texto es un principio.
El principio es la vida – el funcionamiento hacia algo. El telos.
Perspectiva + significación + método + principio.
Yo - de fuera - confirmo
algo extraño ; algo + para algo
frente a
Estos items se manifiestan en el texto.
Estas variables forman el perfil árquico de un texto.
*
- Principios creativos.
Principios de libre albedrío.
Capacidad arbitraria de desencadenamiento.
(Expresión).
Los principios creativos hacen de la historia una historia en marcha con un futuro abierto.
Principio -> sentido general, teleología creática, contemplada. Extrañeza.
Animismo, autopoíesis, invención.
Manifiesto comunista.
Ser en el Dasein de Hidegger. Pico de la Mirandola.
Dewey: “El cambio de la concepción de la naturaleza se expresa de forma sumaria con la idea de que ahora el universo es concebido como abierto y en proceso, mientras que el pensamiento griego lo concebía como finito, definido, acabado, completo y perfecto”.

Principios elementales.
Causación, antecedencia amplia.
Principios de igualdad (constancia), de conservación.
Invariancias. Lo que no cambia.
En general la visión más común es suponer un universo inmutable en el que hay seres variables, incomprensibles, aleatorios. Visión esencial de Maturana.
Anaximandro – aire infinito.
Parménides – Ser absoluto.
Leucipo y su colega Demócrito dicen que son elementos lo pleno y lo vacío, a uno de los cuales llaman ente, y al otro no-ente; y, de estos, piensan que lo pleno y sólido es el ente, y lo vacío, el no-ente (por lo cual dicen también que el ente no es en mayor medida que el no-ente, porque tampoco el cuerpo es en mayor medida que lo vacío), y que estas son las causas materiales de los entes. Y así como los que afirman la unidad de la substancia subyacente generan las demás cosas mediante las afecciones de esta, poniendo lo raro y lo denso como principios de las afecciones, del mismo modo estos dicen que las diferencias son causas de las demás cosas. Pero enseñan que estas diferencias son tres: la figura, el orden y la posición Afirman, en efecto, que el ente difiere sólo por la proporción, el contacto y la colocación Y de estas diferencias, la proporción es la figura, el contacto es el orden y la colocación es la posición.
Son principios elementales: la voluntad de poder en Nietzsche, la energía física en Freud.
Nietzsche: La energía se expande por necesidad (de poder).
La libertad es una ilusión inventada.
La muerte de Dios es la muerte de la creatividad.
Sólo hay una eterna recurrencia.
El mundo visto desde dentro, el mundo definido y designado en carácter inteligible, sería cabalmente voluntad y poder y nada más que eso”.
Poe. El principio humano es la perversidad.

Principios comprensivos.
El diseño de la totalidad como causa de funcionamiento puede denominarse principio comprensivo.
Enfoques en los que todo se organiza para un bien final.
Apeirón – (Anaximandro)
Creación y destrucción según necesidad.

El cosmos tiene su origen como un todo cerrado.
Logos (Heráclito) – Escuchar a la Razón.
Principio compresivo.
Teorías del campo.

Principios reflexivos.
Es el funcionamiento el que causa el funcionamiento.
Funcionamiento reflexivo.
Autopoíesis.
Aristóteles.
La actividad de loas cosas materiales está reflexivamente autodeterminada.

Sistemas cerrados autopoiéticos que se desenvuelven en medios incomunicables (ver Maturana).

Pensamiento que se piensa a sí mismo.

Maturana: Perspectiva *- personal. Realidad existencial. Método logístico – problemática. Principio reflexivo.

Principio cíclico que se autorefuerza.
La experiencia reinicia y corrige el ciclo.
Aristóteles. Poética – figuración artística que busca actualización, que busca su formación. Luego la obra se ofrece para polarizar en ella (por medio de la compasión y el temor) la catarsis de dichas emociones.
No es absurdo considerar una cosa como su propio criterio.
Leibniz. El funcionamiento causa el funcionamiento.
Lo que se ha dicho podría expresarse también diciendo que la razón es el obrar con *arreglo* a un fin. La elevación de una supuesta naturaleza sobre el pensamiento tergiversado y, ante todo, la prescripción de la finalidad externa han hecho caer en el descrédito la forma del *fin* en general. Sin embargo, del modo como el mismo Aristóteles determina la naturaleza como el obrar con arreglo aun fin, el fin es lo inmediato, lo quieto, lo inmóvil que es por sí mismo motor y por tanto, sujeto. Su fuerza motriz, vista en abstracto, es el *ser* para sí o la pura negatividad. El resultado es lo mismo que el comienzo simplemente por que el *comienzo* es fin; o, en otras palabras, lo real es lo mismo que su concepto simplemente porque lo inmediato, en cuanto fin, lleva en sí el sí mismo o la realidad pura. El fin ejecutado o lo real existente es movimiento y devenir desplegado; ahora bien, esta inquietud es precisamente el sí mismo, y es igual a aquella inmediatez y simplicidad del comienzo, porque es el resultado, lo que ha retornado a sí, pero lo que ha retornado a sí es cabalmente el sí mismo y el sí mismo es la igualdad y la simplicidad referida a sí misma.
Campos magnéticos de Farraday formados por líneas continuas cerradas.

23. Dibujo 1. POL, Dibujo 2. POL (24-08-08)

Enfoque complejo y en común.
Ojo, aquí no se va al exterior, sino al interior.
La búsqueda interior de la expresión, envolvencia, habitabilidad del dibujo.
El dibujar.
Hacer reflexionar y comunicar.
Buscar en uno mismo entendimientos.
La acción gráfica genera significados poéticos y arquitectónicos. Tomografías de la acción; reducciones, miniaturas, mundos.
Dibujar, escribir, extrañamiento.

24. Que es arquitectura (1) (23-08-08)

Ronchamp. (E.P 19/08/08).
La fundación LC y los vecinos se oponen a un convento en la colina del célebre templo.
"La obra maestra de Le Corbusier va a ser destruida por otro arquitecto" (Piano). "Hay que respetar la

acústica del paisaje".
"La capilla y la colina forman un conjunto único en el mundo". "La obra de Ronchamp está acabada. Dejadla como está".
Pero la capilla está muerta sin religiosos que la den vida (lo que se quiere hacer en Ronchamp es un conventito bajo tierra, al pie de la colina, para religiosas que se ocupen de la iglesia).
La capilla atrae tal como está 140.000 visitantes al año y es la fuente principal de riqueza de la localidad.
*
Una obra desconcertante se sacraliza y sacraliza a su entorno. El conjunto es un sarcófago muerto (acabado) que reclama su muerte permanente y quieta para atraer gentes y polémicas.
Un edificio llega a ser un objeto eterno (un arquetipo) que reclama sacralidad (no poderlo tocar).
*
Análisis de J. Curtis.
Le Corbu es un protagonista de la arquitectura como lugar trascendente. Consideraba el Partenón como obra de arte suprema.
Anhelaba una edad de oro perdida.
Sus edificios son como mitos construidos (cosmos).
Habla de un espacio inefable (indescriptible).
Era un poeta de la luz, el espacio y la forma.

En estas frases, Curtis arropa a Le Corbu con todos los mitos ex-táticos de la trascendencia organizativa material. Con los atributos del genio que nos trae los secretos y las formas del más allá, de un lugar gnóstico que destila eternidad.
Es como si los genios fueran aquellos que nos desvelan (destilan) lo acabado, lo inmutable, lo eterno formado.

Creó un lenguaje edificatorio (arquitectónico) y desveló una nueva gama de figuraciones ambientales.

Propuso figuraciones edificatorias novedosas que llegaron a marcar el acceso al reino de la arquitectura.

Para él el dibujo era una forma de ver y pensar (de explorar la con-figuralidad).
Los cuadernos de bocetos en los que probaba (tanteaba) figuraciones y anotaba observaciones visuales (nubes, desnudos).
Robaba a las cosas su categoría formal y, como un mago, las convertía en producto de su imaginación.

Dedicaba varias horas al día a pintar (era su trabajo secreto).
Intentó ser un profeta y un demiurgo universal, un explorador del mundo ex-tático, del orden general, radical, gnóstico y totalitario.

Pensando que un "arquitecto" es un ser como los demás, naturalmente organizador del ámbito donde vive, su formación sólo puede estar en su capacidad para dibujar (tanteando) la organización configural del medio convencional humano genérico.
L. Corbu era un dibujante, lector promovido a "arquitecto" por los demás y por su propio orgullo.

25. Arquitectónica del diseñar (24-08-08)

Buscar las matrices árquicas del proyectar que son las del espacio del diseñar (la matriz del diseñar).
La arquitectura es una matriz árquica, una forma de ver previa, o de entender los edificios como textos arquitectónicos.

26. Generalización (27-08-08)

La edificación es un fenómeno industrial/social general.
Dentro de él hay infinidad de agentes que colaboran con diferentes papeles y responsabilidades según los casos.
*
La masa del producto edificatorio es enorme. Sin embargo sólo se consideran ejemplos excelsos (que hay

que preservar, respetar... etc). Unos pocos edificios.
Estos ejemplares de objetos, convenientemente mitificados, se usan como paradigmas universales de excelencia edificatoria, denominada arquitectura (prototipos de la organización). Los demás, son objetos de relleno, residuos, contexto indefinido... tejido convivencial y objetos habitaculares sin significación.
Hay que replantearse este asunto.

27. Imagen (28-08-08)

¿Y tú, que eres pintora, qué imagen tienes de la ciudad?
Es una pregunta de una periodista radiofónica de verano en la que da por sentado que los pintores están para tener imágenes.
No sabía ella que es al revés, que los artistas son destructores de imágenes, demoledores de iconos, des-hacedores de figuraciones.
Lo mismo que un escritor es el que no tiene nada que contar (Handke), un pintor es el que no tiene nada que figurar.
El artista des-figura, con-figura y borra, traza y destraza, troza y destroza.

28. Bauman "Miedo líquido" (31-08-08)

Comentarios.

Aparece el futuro como un escenario imitable fijo: progreso indefinido y hecatombe. Lo religioso socializado ofrece sin más, tras la hecatombe, una vida ultraterrena, ex-tática, estúpida.
Apearse del progreso es casi imposible, ya que se vivirá socialmente como una renuncia a un derecho implícito (despilfarrar) o como un sacrificio gratuito por otros.
Esto lleva a la fijeza de lo utópico y a la probabilidad (o dificultad) de los "proyectos" comprometidos (retardadores de la hecatombe)
Los únicos futuros "éticos" posibles pasan por instaurar la "justicia" (por proyectar la justicia) al margen de la hecatombe y/o por retardar la hecatombe (buscar la sostenibilidad).
El designio que es el único camino colectivo armónico (dictatorial...) está en contra del conocimiento, que sólo puede desarrollarse a partir de la trasgresión, la negación y la paradoja en el seno de la experiencia vital – cognitiva.
El liberalismo se asienta en el poder de seducción de las empresas insolidarias como referentes de libertad y progreso.
La burocracia era el sustituto negociado del "designio colectivo"
La burocracia pretende la inhabilitación ética de los individuos.

La tarea de un "arquitecto" es buscar, seleccionar y organizar los medios y las disposiciones más eficaces para alojar la convivencia, ahora y en un lapso de tiempo.

29. Que es arquitectura (70) (31-08-08)

Arquitectura es quietud, ser, fijeza que se deteriora:
En el hacer, la arquitectura desaparece, se deshace, se transforma en sin arquitectura, juego de conjeturar escenarios o de construir edificios.
Lo en quietud no se puede utilizar, sólo conjeturar su entidad eterna o su degradación lenta.
*
Hay un ejercicio propio de los humanos que es el de conjeturar posibles mundos inexistentes, como vió Leibniz. Estos mundos son posibles en la mente de Dios (o de los hombres).
*
El futuro sólo tiene dos formas de ser (analizarlas): La muerte, y la nada / o la ciudad celestial.

30. Futuros (05-09-08)

El futuro aparece con el deseo y con el temor, cuando el presente deja de fluir, cuando el presente se estanca.
Si el deseo se superpone al temor, aparece la utopía, deseo colectivo de convivencia.
Hay un futuro amplio, total y un futuro recortado, próximo. Y futuros alternativos, conjetuados, heterotopias. Son futuros lúdicos, al margen del deseo y del temor.
El pasado no existe, es parte del presente, un presente defectuoso, incompleto, deforme, abierto a la invención.

31. Educación, memoria (06-09-08)
POL

El "torpe" Pennac (Babelia 06/09/08)

Dice: la imaginación me ha servido en lugar de la memoria. Es una memoria al revés. En mis historias puedo encontrar lo que me pasaba. No tengo memoria funcional (como M de Montaigne). Montaigne anotaba sus libros y luego no era capaz de adivinar lo que significaban las anotaciones.
Es la ficción la que me permite recordar.

Los recuerdos son una función del ficcionario "apalabrado", narrado. Para recordar basta con contar fantasías, con inventar cualquier historia, con aventurar cualquier manifestación.

La memoria no es una cuestión de acumulación sino de comprensión.
Aprenderse un texto es fácil cuando cada uno lo hace suyo, cuando se piensa (y se siente) que ese texto lo podíamos haber escrito nosotros.
La memoria no es acumular, es disolver, asumir.
Hablar de crisis de la enseñanza es desresponsabilizarse, es echar la culpa a otros.
La dramatización (periodística e ideológica, sobre todo) de los conflictos contamina y enrarece la enseñanza.
El argot de las barriadas pobres es el lenguaje que hablan estos para hacer creer a los ricos que les esconden algo (esconden desesperación).
La escuela es el lugar de todas las violencias.
Enseñar es violentar al otro. Todo acto iniaciático es violento.
El alumno extremo (el "cancre") es el que responde con respuestas absurdas (subreales).
Ante una respuesta absurda el profesor no sabe calificar.

Por esto la enseñanza se basa en hacer cosas acabadas que se puedan comparar con un "patrón".

El "cancre" (desadaptado) responde lo primero que le pasa por la cabeza porque cree que cuando el profesor pregunta es porque necesita una respuesta.
Pennac: "Como una novela". Anagrama
Pennac: "Mal de escuela". Mondadori
Bernhard: "El sótano".

32. Que es arquitectura (71) L. Fdez. Galiano (06-09/08)
(E.P 05/09/08)

Por qué los mejores arquitectos construyen (¿construyen?) para los peores regímenes. (Lacayo, en "Foreing Policy" se refiere a las locuras que se hacen en Pekín, en los emiratos del golfo en Kazakistan (Foster) o en Azerbaiyan (Hadid)...
Como Hitler y Speer o Mies y Le Corbu para los totalitarios de entre guerras.
Hoy los totalitarismos (como China) medran con procedimientos productivos depredadores (devastadores) e insostenibles.
Galiano se asombra de esta convivencia/totalitarismo – arquitectura espectacular/o/autoritarismo organizado – producción totalizadora/y, al parecer, flaquea en su entendimiento – explicación. Y como los

mejores (los consagrados por los ávidos de conservadurismo fascista, unificador y totalitario), no "podrían" ponerse al servicio (por encima) de los "peores", acaba insinuando que los que encargan edificios a sus mejores, puede que también sean los mejores.
Galiano plantea el dilema de la "arquitectura" como pretensión, mito, idealidad, organización cerradas, (o la arquitectura – espectáculo, escándalo), venidas de los genios que son los embajadores "vicarios" de la realidad ideal transmundana, y la arquitectura depreciable, vergonzosa, venida de abyectos personajes pobres, "sin mundo" que hacen lo que pueden por sobrevivir de lo que rechazan los poderosos amos de la tierra.
Para que haya "arquitectura" tiene que haber tiranía, dictadura.
Sin tiranía, la arquitectura se deshace en "sin arquitectura".

33. Un arquitecto (07-09-08)

Un arquitecto es alguien que sabe y practica, dibujando edificios desde dentro, tratando de entender lo de dentro, lo de fuera y el límite.
Un arquitecto es el que sabe hacer dibujos en los que se puede encontrar alojamiento.
El que sabe vivir dibujos (algunos dibujos) como lugares habitables.
El que es capaz de penetrar imaginariamente en los objetos viviéndolos como ámbitos donde poder acomodarse.
Un arquitecto es un habitante de fantasía capaz de inventar configuraciones ficticias que llegarán a ser referentes de objetos reales y de llevar configuraciones reales al ámbito de la ficción para allí, jugar a ligar y transformar figuras y narraciones en funciones figurales y narrativas.

34. Edificación (07-09-08)
JavierCercas. "Todo eran campos" (E.P.S 07/09/08)

"Desde 1980 hasta ahora se han construido más edificios que desde la prehistoria hasta 1980".

35. Proyectos (07/09/08).

Duvignaud. "Lieux et no lieux" (Ed. Galilei)

Ciudad. Lugar cerrado donde nace la división del trabajo, el lenguaje, lo común, el comercio, la ley, la narración, la retórica, la filosofía, el teatro, y el proyecto existencial.
Las mitologías son representaciones colectivas.
La ciudad es el crisol de las representaciones colectivas.
Todo proyecto genérico es colectivo, ideológico.
Los proyectos personales son matizaciones de acomodos próximos en ese proyecto común.

36. Poesía (13/09/08).

"Para llegar a José Miguel Ullán" (Babelia 13/09/08).

La poesía para Lezama es el intento de mediar en las contradicciones (dualismos) de nuestra cultura (arte-vida, claridad-oscuridad, experiencia-lenguaje).
El secreto de la realidad radica en el lenguaje.
Las palabras traen y llevan ese secreto como los pájaros el polen de las plantas.
Las palabras portan algo que desconocen.

Las palabras, manjares de la pronunciación, son cápsulas que portan realidad oculta en cantidades

ambiguas, que enlazan oraciones separadas por abismos de tiempo espacio y sentido.

La poesía es una dama que deshace nudos (que crea vacíos, separaciones).
La poesía es un lugar de espera y acecho, de escucha, para encontrar en el lenguaje la historia no realizada, la sorpresa del absurdo creador.
Somos ladrones de palabras y el poeta no es tanto el que espera el nombre exacto de las cosas (atracciones) como el que sabe que nada tiene un único nombre.

Lugar del deseo desconocido, de la pasión vacía genérica, alocada, de nombrar (fundar) el estado en que se desea desear.

La poesía es des-conocimiento.
Construcción (y sostenimiento tensional) de un lugar autodogmático donde uno se pregunta ¿Qué es esto que yo no he sido?
Montaigne dice que el hombre es un objeto (en el desdoble) diverso y fluctuante. El yo no es rígido, se mueve en oleadas.
Nada está fijo en el hombre, nada es una sola cosa (situación). Somos todo al tiempo.
El poeta no sabe ni quien es ni lo que quiere.

El poeta (artista) es el que sabe colocarse apasionadamente activo en la situación de quien no sabe que hace en este mundo, ni si quiere algo de él.

Benditas sean las cosas que llegan siempre tarde.
La poesía es la historia del que espera (?) algo que no puede ser dicho de una sola manera.

No. Jamás. La poesía es la historia del que se coloca en el lugar del que y en el que nada puede ser dicho de una sola manera.

Kafka: “Un artista del trapecio” un trapecista que quiere vivir constantemente en el aire. Duerme encima de los armarios, viaja en las redecillas de las maletas.

El artista no espera nada, espera la nada. El artista se instala, siempre que puede, en el lugar donde su acción refuerza, recrea y sostiene ese mismo lugar de actividad denominadora (figurativa) de la extrañeza radical

Un artista hace su lugar de perdida de sí, su lugar desde el que él mismo es los otros radicalmente. Lugar desequilibrado.

La historia de Abiel:
No fuma, no bebe, no se entrega al amor, se reserva. Le gusta ir al bosque de noche. En busca de venados. Sabe que todos los animales (excepto el hombre) desprenden una luz rojiza. Pero desea afrontar la luz blanquísima que sale de la mirada del venado cuando le apunta con un arma.
El mundo poético (de Ullan) es un mundo fragmentado hecho de palabras que giran alrededor de delicadas llamas.
El poeta busca la mirada blanca de su venado (de su otredad estática, de su nada confrontada).
Zaid. “La niña y la vaca”
La vaca seguía a la niña, se dejaba llevar por el ritmo de su corazón. Las vacas admiran con asombro la figura perfecta de las niñas.
Poesía. Dejarse llevar por el ritmo del corazón, soñarse con preguntas (soñarse, escribiendo preguntas, retorizando preguntas). Alzar el vuelo abierto a la carne buscando el nombre de lo siempre anterior.

La poesía no es espera. Nadie puede esperar nada. Es quietud, es confrontación, es sostenimiento en el vuelo. Es la dinámica que aquieta.

37. Imágenes dibujadas (13-09-08)

Azua. “Inicuo paso...” (Babelia, 13/09/08).
En unas cuevas mongolas, ...dibujos de animales.
Azua, especula.
“En esas paredes de piedra es posible que los aprendices probaran el uso del carbón de pino y ensayaran

sus primeras representaciones bajo la dirección de un maestro" (hace 32.000 años)
Sin saber nada apenas sobre tan inquietantes imágenes las hemos aceptado con normalidad.

Hacer un trazo continuo con el perfil ex-acto de un caballo (p. ej.) es mover el brazo con el carbón como se movería acariciando el contorno del animal.

"Las imágenes nacieron cuando los humanos sintieron la inevitables necesidad de ver (mirar) hacia afuera (lo de fuera) de manera que se convierten (los humanos) en puntos de vista, en el lugar desde donde se ve".La aparición de las primeras imágenes inventa la visión como un instrumento (cuerpo-mente). La máquina de construir mundos posibles se pone en movimiento y gracias a ella el mundo obligatorio se convierte en dominio tratable".
Los humanos ensayan fundar el afuera con las imágenes (imágenes desde fuera, dice Azua)

La imagen señala la separación del mundo y el individuo, intermediándolo con la detención que la imagen funda, con la congelación de la apariencia (el parecido).

"A partir de la primera imagen quedaba dominada la totalidad de los caballos y podía llegar Platón para darles la definitiva patada (a las imágenes) que las llevaría al mundo de las ideas, allí donde se puede amar sin dolor" (Y donde reina la quietud de lo inamovible) donde todo está acabado y muerto desde siempre.
"Para el niño que ya creció viendo bisontes y caballos en los muros de su hogar, los ejemplares vivos o muertos que se cruzan en su camino son sólo copias (replicas) de los verdaderamente únicos y reales".
Caballos de su hogar. "Las imágenes son lo anterior y lo permanente. Las copias vivas en el mundo no pasan de ser formas efímeras, apariciones ocasionales".

Ojo. No es así. El niño no se entera de nada. Sólo de adulto pensará que lo de su pared es el modelo de la realidad, modelo pequeño manejable, replicable, inventado por alguien parecido a él.

"Una vez admitida la impiedad original, una vez dado el paso fatal de dominar (?) el mundo mediante representaciones (marco simbólico) y signos, se inventaron los dioses, arrastrados por sus imágenes".
"Nosotros que sólo tenemos imágenes, con quién compartimos el mundo?"

¿Y las imágenes no-representativas que representan? "De que mundo son las raíces? Quizás de mundos invisibles insospechados. Todavía sin identificar, o simplemente de mundos que sólo lo son en su imagen manifestada? ¿Y qué sentido puede tener un mundo no replicativo, un mundo alternativo sin representaciones reales exteriores, un mundo sin relación con el afuera?

38. Que es arquitectura (73) (14-09-08)

La Arquitectura como capacidad organizadora referida a la edificación, es una potencia colectiva, una industria colectiva, una forma de proceder plural, pluridisciplinar.
Arquitectura como arte, como actividad encaminada a producir edificios.
El llamado "arquitecto" en este proceso es el que dibuja (tanteando) y "figuraliza" la organización construible, negociada entre todos los agentes intermitentes.
*
Arquitectura podría ser un lugar imaginario desde el que cualquier cosa con oquedades y de cualquier tamaño, puede ensayarse como envoltorio de la tranquilidad (quietud) (de narraciones, habitaculares).
Arquitectura es lo que tuvo que pensar el que intervino en la producción de un edificio. El lugar imaginario que tuvo que ocupar para anticipar lo a edificar.

39. Que es Arquitectura (74) Bienal de Arquitectura de Venecia (17/09/08).

Bienal de Arquitectura de Venecia (EP 11/09/08).

Este año en Venecia no hay fotos, ni maquetas, ni planos. Sólo interiores.
"En arquitectura cuentan también los elementos invisibles como la luz y la temperatura (dice Rahm,

organizador de una instalación).
No todo van a ser maquetas, edificios, proyectos (? – serán planos?).
Aaron Betsky (Comisario, U. de Montana).
Buscamos experimentos de envolvencia.
Los edificios son la tumba de la arquitectura.
Es un error confundir la arquitectura con la construcción.
Una construcción es una construcción.
La arquitectura es todo lo relacionado con la construcción de edificios: como organizar, diseñar y pensar los edificios. Los edificios son la huella más importante de un arquitecto, pero es realmente difícil encontrar esa huella porque uno mira el edificio pero no ve la arquitectura.
La Bienal este año no se ocupa de los edificios sino de los ámbitos internos con objetos y muebles (e instalaciones).

La Bienal apuesta por el interior, por el ambiente interior como lugar de figuras de luz, de sedencia, de quietud.

Se presentan instalaciones (grado cero de la arquitectura) (de Gehry, Hadid, Schumacher) que son repliegues de estancias, sin exterior.
No digo que los arquitectos sean innecesarios.
Necesitamos buenos arquitectos capaces de construir un mundo crítico, abierto a nuevas posibilidades más allá de lo cotidiano. Hay que encontrar otros instrumentos que impulsen una arquitectura que no se limite a la construcción de edificios.
Los edificios proceden del poder. Para romper la relación entre arquitectura y poder, los arquitectos deben rechazar nuevos proyectos (ya viejos).
Cada vez habrá menos dinero para la arquitectura inteligente y crítica.
Fuskas: menos estética y más ética.
Betsky: No se puede ser ético construyendo cosas feas (?). Un arquitecto es ético cuandpo es crítico y es capaz de concertar la arquitectura con el mundo real.

(Con qué mundo real? Con la realidad real de la miseria? Con la realidad artificializada que camina al desastre? Con la búsqueda de la justicia y la fealdad?).

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

